

[< Volver](#)

TRANS 1 (1995)

La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical

Josep Martí

ABSTRACT

The author criticises the concept of ethnicity current in spanish studies on traditional music and develops - as an alternative category - the concept of social relevance.

The social relevance of a determined music production in a concret socio-cultural situation appears in the interaction between significance, uses and its functional implications.

We speak about the significance of a music, when it is possible to establish an identity connection between it and a cognitive category of a social dimension. Thus, we can associate heavy metal with youth and flamenco with Andalusia.

Speaking about the use of a music, it seems pertinent to introduce the concept of Rmusical event"É1; as the realization of a musical act in a determined time and space. Indeed, the type and the number of musical events will give us always good information about their use (ludic, commercial, religious, etc), and, thus, about their social relevance. On the other hand, when a music is socially relevant for a determined community, it also accomplishes specific functions. They are in accordance with the significance and the uses assigned to them.

The concept of social relevance gives us more precision in the task of getting knowledge about the musical life of a community.

La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical.

La vida musical que en la actualidad se respira en las calles de las grandes ciudades españolas es extremadamente variada y compleja: Rock, World Music, salsa, atávicas tradiciones recuperadas, festivales populares de ópera... Junto a aquellas músicas orgullosas de sus profundas raíces étnicas o de fidelidad aristocrática, se implantan las que han sido importadas por multinacionales o que son traídas a hurtadillas en patera. En la efímera obsolescencia de lo cotidiano, las modas dictan sus imperativos de los que ni tan sólo el canto gregoriano de los hoy día populares monjes de Silos puede salvarse. Focos de atención todos ellos que exigen la mirada detallada y atenta del musicólogo. Los folklores musicales, las musicologías comparadas, las etnomusicologías han ido perdiendo paulatinamente los corsés con que nacieron y el (etno)musicólogo actual se pierde ya ante los inmensos retos y posibilidades que le ofrece el mundo moderno.

No obstante, la etnomusicología española aún no ha devenido plenamente consciente de la situación. Creyéndose todavía a pie juntillas que las músicas visten frac, jeans o traje regional, desde los primeros trabajos sobre la música tradicional realizados en el siglo pasado hasta la actual actividad recopiladora, la etnomusicología del país ha identificado básicamente sus objetivos con los del folklore musical. Se trata de un hecho fácilmente explicable por la íntima complicidad de la disciplina con los ideales regionalistas o nacionalistas que ha mostrado desde sus mismos inicios y por la débil institucionalización académica que siempre la ha caracterizado y que aún hoy constituye un serio problema para su desarrollo.

La etnomusicología española actual todavía se aferra de manera prácticamente exclusiva a uno de los criterios fundamentales que han caracterizado desde siempre la práctica científica de la etnomusicología: el de la adscripción étnica. Se descubren y recogen determinados productos o


Convocatoria para artículos:

Trans 16 2012**Trans 15 2011**

Explorar TRANS:

[Por Número >](#)[Por Artículo >](#)[Por Autor >](#)

✕

[| Share](#) [Suscribir RSS Feed](#) **Sociedad de Etnomusicología** **Observatorio de Prácticas Musicales Emergentes****ETNO**
*Revista de música y cultura***iaspm**
ESPAÑA**Musicología feminista** **INTERNATIONAL COUNCIL FOR TRADITIONAL MUSIC****iaspm**

prácticas musicales y se los clasifica de acuerdo con su pertenencia étnica. Este criterio, obviamente, no sirve tan sólo para clasificar, sino también para dar sentido a la investigación.

El folklore musical, con una base ideacional heredera directa del folklore decimonónico, ha tenido como mayor preocupación la recopilación de música tradicional bajo un espíritu regionalista y con la finalidad expresa de elaborar un repertorio musical andaluz, leonés, catalán, etc. En estos casos, obviamente, el etnomusicólogo en sus trabajos de campo no presta atención a todo lo que constituye el universo musical de su comunidad estudiada, sino tan sólo a una pequeña parte del material que se le presenta: aquello que cumple los criterios de música étnica local. De esta manera, nos hemos acostumbrado a hablar de canción tradicional catalana, de música andaluza, etc., con la idea de que aquella producción musical recopilada posee una cierta especificidad para sus ámbitos territoriales correspondientes. Esto encuentra su más fiel reflejo en las publicaciones de divulgación o eruditas, especialmente en los denominados "cancioneros", en los que coherentemente a esta idea, se rechaza incluir en ellos todo lo que no posea el pedigree étnico propio de la región estudiada. En todo ello domina claramente la idea de la "paternidad étnica" sobre unos productos determinados.

Son bien conocidos los criterios a partir de los cuales se intenta dotar de contenido esta idea de "paternidad": el interés sobredimensionado hacia la producción musical anónima, rural y que permite presumir de una cierta antigüedad^[1]. Nadie puede poner en duda de que se tratan de unas etiquetas taxonómicas perfectamente válidas. Lo que en cambio no parece tan claro es que se pretenda conocer la vida musical de una colectividad dada a partir exclusivamente de la producción musical etiquetable bajos estos criterios. O, en otras palabras, ¿hasta qué punto cuando hablamos dentro de estas perspectivas de "música popular catalana" constituye esto un fiel reflejo de la vida musical popular catalana?. El hecho de hablar de "tradición local" implica ya dotar un cierto protagonismo a la perspectiva historicista, y a este respecto será preciso no olvidar lo que una vez escribió certeramente Claude Lévi-Strauss:

"No estoy muy lejos de pensar que en nuestras sociedades la historia sustituye a la mitología y desempeña la misma función"^[2].

En el caso hipotético de una tribu amazónica que hubiese vivido completamente aislada del resto de la humanidad y que además dispusiese de un repertorio musical, no habría ninguna duda en atribuirle paternidades musicales étnicas de tipo exclusivo que, además, serían un fiel reflejo de su vida musical. Para nuestra sociedad, no obstante, las cosas son muy diferentes, y los criterios para determinar lo que es musicalmente catalán o andaluz, por ejemplo, dejan mucho que desear. Tampoco se ha emprendido nunca un estudio sistemático para esclarecerlo; y es que esta tarea etnomusicológica es realmente dificultosa y muy probablemente estaría condenada al fracaso, debido a la naturaleza de constructos ideológicos que poseen, por ejemplo, los conceptos de "Cataluña" o de "Andalucía".

Así, las etnomusicologías locales han dado mucha importancia a distinguir dentro de las manifestaciones musicales que se producen en una colectividad dada, entre las que le pertenecen por ser propias de ella y las que de una manera u otra se consideran foráneas. Evidentemente, esta distinción siempre ha interesado más a los musicólogos que a la propia población, al menos antes de la aparición de revivals y folklorismos. En el ámbito popular, el eje semántico propio/ajeno no ha sido generalmente un gran criterio para marcar gustos musicales; y cuando sí lo ha sido, ello se debe sobre todo porque lo ajeno representa "novedad", algo visto fundamentalmente como positivo, y, en este caso, habría que hablar más bien del eje viejo/nuevo.

A pesar de todo esto, la adscripción étnica ha sido siempre no tan sólo un criterio de selección para los estudiosos del folklore musical sino también, dentro de este mismo ámbito humano, un foco generador de valores en cuanto al repertorio musical se refiere:

"Deber de todos los menorquines es procurar que el folklore isleño se mantenga limpio de impurezas y sea cada día más conocido como exponente incontaminado del sentir de estos habitantes" ^[3]

"[A Oliana] La cançó sembla viure-hi lliure d'influències aragoneses i castellanes.[...] Es donava, doncs, el cas interessant que la cançó catalana havia sobreviscut a les influències adventícies d'Aragó"^[4]

"...en modo alguno han asentido sus habitantes [de algunos pueblos de Teruel] a la introducción y menos a la conservación de cantos de otras regiones, dando así una gallarda prueba del cariño hacia la suya y hacia lo tradicional y peculiar"^[5]

En este tipo de discursos hallamos dos líneas argumentales básicas:

- a. Una idea muy concreta de lo que es propio
- b. Un rechazo hacia lo que no cumple estas condiciones

Esta idea de lo propio que hay que salvaguardar ante la ingerencia de lo ajeno configura marcados patrones de rechazo hacia lo que viene de fuera, especialmente virulentos cuando además estos productos musicales son de factura moderna:

"...adviertan que [el twist, madison, etc.] son ritmos y modos extraños a nuestra cultura musical, por donde finalmente han de ser rechazados por nuestro pueblo, incómodo ante ellos por más que la propaganda y toda la presión del esnobismo concurren a imponerlos."^[6]

El ámbito etnomusicológico, fuertemente identificado con su objeto de estudio, no se limita a constatar, sino que toma decididamente partido por su legado musical añejo y habla muy a menudo de la

necesidad de "mantener las raíces". La palabra "raíz" alude directamente a la idea de verticalidad, de profundidad, algo que se encuentra muy cerca de aquel conocido concepto germánico del "Blut und Boden" -sangre y tierra. Pero ya sabemos que en la vida musical de una colectividad estas raíces no lo son todo, y no estaría por tanto nada desencaminado que se prestase alguna atención también a las "raíces horizontales", o en su caso, -si tanto placer hallamos en las metáforas de la naturaleza- que se tuvieran en cuenta las "lianas" o la "inseminación polínica".

Si nuestra cultura musical se limitase a la producción realizada estrictamente dentro de nuestras fronteras -suponiendo que ello fuese posible- sería indudablemente muy pobre. La cultura musical de una localidad, de una región o de un país no se restringe, por suerte, a este tipo de producción de clara o supuesta procedencia local sino que es mucho más variada. Parece trivial tener que afirmar que la cultura musical de un grupo humano no es equiparable al potencial creador de este grupo humano sino que va mucho más allá, pero a pesar de esta evidencia el caso es que dentro de la práctica etnomusicológica se acostumbra a identificar cultura musical de un pueblo con la idea de paternidad cultural. Una cosa es la idea de la paternidad genética de tipo local y otra la idea de pertenencia.

De hecho, si nos guiamos por el criterio de uso, resulta fácil percatarnos de que las tan mitificadas "raíces" no lo son todo para la vida musical cotidiana o que incluso poseen una mínima importancia. No todo lo que se considera propio procede de la tradición, o al menos de la tradición tal como habitualmente entendemos el concepto, ya que si etimológicamente "tradición" implica "transmisión", nada nos impide entenderla también de manera horizontal. Si para el grupo musical catalán Los Rebeldes, por ejemplo, "el rock és la música feta a casa teva, amb els instruments que tens a casa" ^[7], qué mejor definición podemos encontrar para la idea de pertenencia?.

Pero nada más lejos que la etnomusicología española acepte, ahora por ahora, tal generosa acepción del término de "tradición", algo que difícilmente hará si antes no se percata de que está haciendo el juego a una de las ideologías que más poderosamente han marcado la historia occidental: la ideología de las raíces y de los espíritus nacionales. En el ámbito del folklore, esta ideología toma cuerpo concretamente en el espejismo folklorista que considera determinadas producciones populares como expresión del espíritu nacional herderiano, cuando en realidad es la dinámica de la etnicidad, aquello que determina -según un claro subjetivismo social- lo que debe ser considerado étnico ^[8].

No estaría pues del todo desencaminado que la etnomusicología española intentase contrastar o complementar el enfoque tradicional, tan dado a pedigree y paternidades culturales, con el de la relevancia social. Cuando aquello que interesa al etnomusicólogo es llegar a conocer la vida musical de una sociedad en un momento determinado, el criterio de adscripción étnica, además de implicar ciertos peligros tergiversadores de la realidad por razones ideológicas, resulta claramente insuficiente ya que esta vida musical será mucho más amplia de lo que permite suponer aquel criterio.

La idea de relevancia social constituye un enfoque que evita claramente algunas distorsiones ideológicas por estar más de acuerdo con la realidad sociocultural. Si según el enfoque tradicional hablamos normalmente de la canción popular de un lugar determinado, de acuerdo con el segundo, hablaríamos de canción popular en un lugar determinado. Preocupándonos menos por el de y más por el en, restamos importancia a una idea de adscripción étnica fuertemente subjetiva, para otorgar en cambio un mayor protagonismo a la imbricación social de la producción musical.

El concepto de relevancia social aplicado al ámbito musical hace referencia al grado de incumbencia de una música para una sociedad determinada. Aprovechando las experiencias de la pragmática lingüística, diremos que una música resulta relevante en un contexto si da lugar a efectos contextuales ^[9]. Queda claro con esto que la relevancia social de una música no depende de ella misma, sino de su contextualización en un marco espacio-temporal concreto.

Pero el concepto de relevancia social sería un concepto vacío o poco útil si no nos sirviese para articular algunas categorías de análisis sociocultural. En principio, aquello que primero nos viene a la mente cuando hablamos de relevancia social es la significación. Por otra parte, la manera cómo una música es percibida para un grupo humano implicará unos determinados usos y, por ende, también ciertas funciones en el seno de la colectividad. Estos son pues algunos elementos básicos que, sirviéndonos como indicadores, nos pueden aportar una clara idea de relevancia social. De esta manera podemos afirmar que, dada una producción musical determinada, su relevancia social para un ámbito sociocultural concreto se pondrá de manifiesto a través de la interacción entre el significado, los usos que se le dan y sus implicaciones funcionales.

Resumiendo, y según este enfoque, diremos que, al margen de la historia y de las peculiaridades genéticas, una música pertenece a un área sociocultural determinada cuando tiene relevancia social. Y una música tiene relevancia social cuando posee en la colectividad significados, usos y determinadas funciones.

Dentro de una sociedad compleja, la relevancia social de una música puede tener una mayor o menor amplitud, según pertenezca a diferentes estratos sociales o, por el contrario, sea específica para un grupo concreto de la población según variables de edad, sexo, procedencia étnica, estrato social, etc. Esto nos permite hablar de relevancia social amplia o reducida; general o específica. En Barcelona, por ejemplo, el rock cuenta hoy día con una relevancia social amplia y generalizada. La música árabe también se encuentra presente en Barcelona pero evidentemente su área de pertinencia es muy reducida, limitándose prácticamente al colectivo magrebí inmigrado. Su relevancia social es reducida y específica.

Una cosa adquiere significado cuando se la asocia o se refiere a algo más allá de ella misma;

significado, pues, implica asociación entre intrínseco y extrínseco. Según esta idea, cuando hablamos del posible significado que pueda tener una determinada música para la sociedad, estamos hablando de las asociaciones que se le otorgan socialmente, o dicho de otra manera, hablamos de "significado de una música", cuando podemos establecer un nexo de identidad entre ésta y una categoría cognitiva de orden social. Aquella música concreta recibe el valor de "signo" con valor representacional de una idea.

De esta manera, se asocia el canto gregoriano con religión, el heavy con juventud, el flamenco con Andalucía, la ópera con la élite social, etc. Obviamente el significado que se puede adscribir a una música no es forzosamente ni unívoco, ni estable. Aunque nada impide que pueda haber un significado dominante o más característico, toda música es polisémica y el significado está siempre sujeto a las variables del ámbito de recepción y del tiempo. El significado de un concierto de música clásica en Holanda, por ejemplo, es muy diferente al que pueda tener en Egipto. La connotación elitista y de identificación de clase que posee este tipo de manifestaciones musicales tiende a perder importancia en algunos países europeos, pero conserva, en cambio, todo su carácter en aquellas sociedades con una distribución de riqueza muy irregular; y en el caso del mundo islámico, un concierto de estas características tendrá, además, una acentuada connotación "occidental", lo que se convertirá por tanto en un valor positivo o negativo adicional, según la ideología de la población.

Diferentes músicas pueden compartir también un mismo campo semántico, algo que se refleja en su uso. Así, por ejemplo, en Cataluña se han hecho coincidir en ocasiones sardanas y "rock catalán" en un mismo acto social. Estos actos evidentemente rezuman un claro carácter nacionalista, de ahí la elección de ambos géneros musicales que podría causar extrañeza a la persona que fuese ajena a su significado. En una muestra cualquiera de "músicas étnicas" catalanas, la sardana puede estar codo a codo con una ejecución de gozos o de jotas tortosinas, siendo realmente inimaginable que, en este mismo contexto, se presentara también a un grupo de rock local. Desde hace muchos años, la banda municipal de Barcelona, con un repertorio formado básicamente por música clásica, incluye también sardanas en sus conciertos habituales. La sardana comparte con las obras de los grandes clásicos la etiqueta de "música respetable", en contra de toda aquella otra producción musical que se cataloga como "música ligera", a la que por razones de casta musical es vetada a tantos conjuntos instrumentales de "clase".

Resulta claro que la significación otorgada a una música no es ni mucho menos unívoca, aunque a menudo se le asigne una significación dominante que puede o no estar de acuerdo con el significado que se asignaba a la obra musical cuando fue creada. En Cataluña, actualmente, los gozos populares tienen un significado étnico y también religioso. El conjunto de piezas que forman la Vespro della beata Vergine de Monteverdi tienen asimismo indudablemente un significado religioso pero también se le asignan un valor estético al margen de su religiosidad, de manera que significan también un ideal de belleza. En un principio, esta obra musical formaba parte del ceremonial religioso, pero hoy día ya no la entendemos tan sólo como música para la iglesia, sino como una música que merece ser oída en nuestras salas de concierto. No hace falta, pues, sentirse religioso, para otorgar valor positivo a los gozos populares o a la obra de Monteverdi. Carl Dahlhaus ya destacó este hecho:

Die Semantik eines musikalischen Textes -der ausgedrückte Sinn- ist abhängig von der Pragmatik, den Situationen, in die er gebracht wird^[10].

Sólo es necesario reprimir políticamente el jazz o la música de Anton von Webern para que pasen a ser signos musicales de la resistencia política, una resistencia que con el significado original de la música sólo posee una vaga correspondencia, pero que deja sus huellas en el contenido que estas expresiones musicales van asimilando a lo largo de la historia ^[11].

Estos significados asignables a géneros y estilos musicales pueden jugar un papel muy importante en su relevancia social, condicionando por ello su mayor o menor aceptación. Los efectos negativos de las implicaciones semánticas lo encontramos por ejemplo en la recepción del flamenco en Cataluña. Está claro que el valor de esta música va mucho más allá de la mera identificación étnica, y la mejor prueba de ello está en la gran aceptación que posee en ámbitos geográficos que nada tienen que ver con Andalucía. No obstante, la españolidad que se le asocia y el hecho de que el flamenco en Cataluña fuese mantenido en sus inicios principalmente por población inmigrante con todas las valoraciones negativas que se asignan generalmente a este estrato social, hizo que la sociedad catalana fuese mucho más refractaria a esta música que otras como la francesa o alemana. Por el contrario, un factor que ha contribuido poderosamente a la difusión y amplia aceptación social del rock ha sido precisamente su identificación con el mundo joven. No cabe ninguna duda que, dado el desarrollo experimentado por el rock desde el mítico Elvis Presley hasta la actualidad, nada sería más erróneo que entenderlo como música generacional. Pero a pesar de esto, así es de hecho como se lo ha "vendido" durante mucho tiempo. Durante muchos años, el rock ha seguido significando "juventud" y con ello se le asociaban valores tales como innovación, rebelión, inconformismo, independencia etc., muchos años más allá de su surgimiento cuando en realidad ya hacía tiempo que había dejado de ser joven^[12]. Dado el carácter prefigurativo de nuestra sociedad^[13], no es de extrañar que parte de la atracción de esta música consistiese precisamente en esto: la identificación de su adepto con lo que significaba: el mundo joven. Por ello, aunque el rock ya hace tiempo que ha sido plenamente asimilado por el sistema, aún se mantienen en parte aquellos signos que le eran propios cuando surgió: los de unos intérpretes jóvenes, con una ideología joven y un ámbito de recepción también joven. La corbata, las canas o la cordura en el escenario no entran en conflicto con la imagen que podamos tener del intérprete de música clásica, de jazz, o de sardanas, pero son elementos que el hombre de la calle aún asocia difícilmente para un grupo de rock. Por lo que a la relación directa entre significado y relevancia social se refiere, también es paradigmático el caso de la sardana, una danza que no habría encontrado la gran difusión que alcanzó en Cataluña si no hubiese sido por las implicaciones nacionalistas que se

le asociaron desde finales del siglo pasado^[14].

El ámbito de la significación está íntimamente asociado a las creencias -entendidas como "actos cognitivos estructurados alrededor de la dimensión de certidumbre"^[15], así como a las actitudes y a los valores, elementos todos ellos que constituyen criterios selectivos determinativos de la acción. Con esto pasamos ya a la dimensión del uso.

Para una colectividad existe una música sobre todo cuando ésta es usada, por lo que los grados de uso y relevancia social se encontrarán en proporción directa. Como indicador de tipo cualitativo para lo que al uso musical se refiere, nos podemos servir de la idea de "evento musical". El "evento musical" constituye una unidad de referencia que puede ser definida como la realización del acto musical en un tiempo y espacio determinados. El concepto es generalizador y no hace, por tanto, ningún tipo de distinción, ni por lo que respecta a los actores ni al tipo de acontecimiento musical. Un concierto es un evento musical, de la misma manera que lo es el canto ejecutado durante el juego por niños en una escuela, la escucha de unos jóvenes del radiocassette de su automóvil o el silbar o el uso del walkman del caminante que ameniza de esta manera sus pasos en solitario. Un evento musical implica, pues, la actualización de cualquier tipo de música, sea en ambientes masivos o de manera personal, en vivo o a través de grabaciones. No importa ni el tipo de música, ni el tipo de actualización, ni la finalidad con que se realiza.

La idea de "evento musical" es útil porque, por una parte nos ayuda a calibrar la relevancia social de una música al margen de los criterios más estandarizados de apreciación de uso como es el prestar atención a los fenómenos claramente institucionalizados tales como conciertos, recitales, audiciones radiofónicas, etc. Por otra parte, nos ayuda a asimilar también y a dar la importancia debida al drástico cambio experimentado en el panorama musical de nuestra sociedad debido al desarrollo de la industria del sonido. Se dice que actualmente se canta menos que antes, lo que, no obstante, no significa ni mucho menos que la música haya perdido importancia. Sencillamente, la relación del hombre con el medio musical es diferente, porque también lo son sus recursos. Antes, el trabajador podía canturrear mientras se dedicaba a sus faenas; hoy dispondrá de una radio que le ofrecerá entretenimiento musical. Hasta hace pocas décadas, era muy habitual en España que en un grupo de jóvenes hubiese alguien que supiera tocar la guitarra con la que se acompañaba el repertorio cancionístico del grupo. Ahora, en muchos casos es el radiocassette o lo que en jerga se denomina el "loro" aquello que suplente esta función. Estructuralmente, estas situaciones de antes y después no son tan diferentes: existe un uso musical con unas finalidades que no han cambiado.

Los eventos musicales constituyen las diversas opciones o posibilidades que entran en juego para actualizar una música determinada. Hay tipos de eventos musicales que surgen con una música concreta pero que acaban siendo adaptados por otras. La música de calle, por ejemplo, empezó siendo practicada por músicos populares, pero hoy día no es extraño encontrarse en los corredores del metro parisino o en el barrio antiguo de Barcelona tríos y cuartetos de música clásica, cantantes de ópera en solitario o incluso pequeños coros que ofrecen sus interpretaciones y no tienen reparos en pasar el plato a los transeúntes durante su actuación. En los años sesenta, la sociedad española fue testigo directo del surgimiento de unos nuevos espacios lúdico-musicales, las entonces denominadas "bôîtes", hoy día "discotecas", que constituían el marco de un "evento musical" propio de los bailables de la época. Actualmente, estos mismos espacios han acogido tanto a las sevillanas como al canto gregoriano. La idea de concierto con una rígida separación entre público y ejecutantes y con su característica alta formalización de actitudes de escucha es algo que nació con la denominada "música clásica", pero actualmente constituye un tipo de evento musical del cual se sirven la gran mayoría de estilos y géneros musicales de nuestra cultura. También conocen el escenario de los auditorios las bandas militares que empezaron actuando en paradas, el jazz surgido de la intimidad de los locales nocturnos o los representantes de tradiciones étnicas que antiguamente sólo tocaban en la plaza del pueblo. En los últimos años los grandes divos de la ópera no han dudado en actuar en concentraciones multitudinarias a cielo abierto calcando modelos provenientes del rock¹⁶. Pero, por otra parte, no todos los tipos de música tienen que poseer en principio la misma configuración de sus eventos musicales, los cuales además, estarán en función de variables tales como edad, estrato social, etc. El tipo y cantidad de eventos musicales relativos a una música determinada nos darán siempre una útil información sobre su uso y, por tanto, sobre su relevancia social.

El uso de la música está regulado por reglas y principios conscientes o inconscientes de cuyo estudio no se puede desentender la musicología. A través de cada uno de los eventos musicales se articulan las condiciones de adecuación de un fenómeno musical concreto a las situaciones, los mecanismos sociales y culturales que nos permiten asimilar este fenómeno musical, así como las reglas sociales y culturales que rigen el comportamiento musical. Los usos de una música estarán determinados por la significación y la finalidad que se le asigne: hay usos lúdicos, estéticos, comerciales, religiosos, militares, folklóricos, nacionalistas, terapéuticos, pedagógicos, etc.

La noción de uso tiene un papel central en el concepto de relevancia social. Una colectividad puede conocer la existencia de una música y, por tanto, puede adscribirle un cierto significado. Pero si esta música no se manifiesta en la dimensión del uso, difícilmente podremos afirmar que tenga una verdadera relevancia social. Esto lo podríamos decir, por ejemplo, del flamenco para una determinada localidad rural de Cataluña sin inmigración andaluza. La población de esta localidad conocerá la existencia de este tipo de música, y le asignará también un significado, pero no es de extrañar que carezca para ella de relevancia social. De manera similar, la ópera no tiene relevancia social para determinados núcleos de la población, aunque no desconozcan su existencia. Así pues, será sobre todo la idea de "uso" lo que nos permitirá hablar de ausencia o presencia de relevancia social. Y hay uso de una determinada música cuando encuentra una manifestación efectiva a través de los eventos musicales.

Cuando una música posee relevancia social para un grupo determinado desempeñará siempre determinadas funciones que estarán en concordancia con el significado y los usos que se le otorguen. El popular cantante español Joaquín Sabina, en unas declaraciones realizadas en 1992 se dolía de reconocer que

"Los conciertos ahora mismo no son música, sino rituales donde se reúne la tribu para celebrar que están juntos y que han oído las canciones y se las saben, y da igual quién esté en el escenario." ^[17]

Joaquín Sabina exageraba, quizás como consecuencia de haber devenido consciente de un hecho que no siempre se tiene en cuenta: Las diferentes funciones que ejerce la música, además y al margen de cuestiones de estética o entretenimiento. A la juventud, posiblemente aquel ámbito social con más necesidad de asumir signos identificadores por razones intrínsecamente generacionales, no le basta el disfrute de su música, sino que también tiene la necesidad de creer en ella y en todo lo que representa. Y el amplio espectro de estilos musicales actuales también están para esto: para desmarcar las generaciones nuevas de las viejas y para dotar de signos de identidad a los diferentes ámbitos humanos, tribus urbanas, grupos, grupúsculos o colectividades de nuestra sociedad.

El conocimiento de las implicaciones funcionales de la práctica colectiva de una música determinada resulta imprescindible para comprender su relevancia social; ello nos ayuda a explicar, por ejemplo, la aparente paradoja que constituye el caso de la denominada música "contemporánea", un tipo de música a la que socialmente se le asigna una cierta importancia, a pesar de que su relevancia social -entendida como el grado de imbricación que posee en el tejido social- sea evidentemente reducida.

Los compositores españoles actuales se quejan con frecuencia del escaso eco que su música encuentra en la sociedad. No hace demasiados años, Tomás Marco señalaba con el dedo a los culpables de la poca difusión de la composición moderna:

"Ciertamente, el público pasivo, que es el mayoritario, puede tener una cierta responsabilidad por omisión, pero es el menos responsable del estado de la cuestión. Buena parte de la responsabilidad compete a los poderes públicos, y otra gran parte, a los intérpretes" ^[18]

Posteriormente, el mismo Tomás Marco, en una entrevista aparecida en el periódico barcelonés "La Vanguardia", aludía a los medios de comunicación como principales responsables del desinterés de nuestra sociedad por la música "contemporánea"^[19].

Pero el compositor, al menos por lo que dejaban entender estas declaraciones, no parecía ser del todo consciente que, en principio, los medios informativos dan cuenta de todo aquello que despierta interés a sus lectores -sea o no sea transcendente. Así, pues, sería más lógico pensar que, si los medios de información no se hacen eco de la composición moderna será debido al particular tipo de relevancia social que posee esta música para el ámbito de la sociedad española.

Tomando en consideración algunas de las funciones más importantes y bien reconocidas que dentro de la cultura occidental posee la música como, por ejemplo, la expresión emocional, el disfrute estético, el entretenimiento o la representación simbólica, resulta fácil observar que la música "contemporánea" no puede desempeñarlas a un nivel generalizado. La especificidad de su código estético fuertemente fragmentado e individualizado impide algo que es esencial para posibilitar estas funciones: la comunicación. Su mensaje no llega al gran público, y esta falta de comunicación la ven los mismos compositores, aunque a menudo se nieguen a ver las verdaderas causas. Por otra parte, la música "contemporánea" tampoco cumple otra de las funciones tradicionalmente asignadas a la música de élite: ser modelo de referencia. Antiguamente, las producciones populares tomaban como puntos de referencia la música surgida de los ámbitos cultos. Hoy, en cambio, lo que conocemos como "música popular" se mueve ante una gran diversidad de modelos referenciales creados por ella misma y, básicamente, ignora la producción culta de vanguardia, algo que se inició ya de manera clara y patente con el advenimiento del jazz. En este caso encontramos significativos paralelismos con el mundo de la moda, en el que con la universalización del sistema de la producción en serie y la implantación del prêt-à-porter con sus diferentes focos de creación, las producciones de vanguardia elitistas ya no poseen el poder de imponerse como modelos exclusivos de referencia ^[20].

No obstante, a pesar de la poca repercusión social de la música "contemporánea", no podemos negar que, en el nivel del uso, carezca de sus eventos musicales: hay conciertos, festivales, concursos, emisiones radiofónicas... Analizando este tipo de eventos, observamos que son en buena parte posibles gracias a un gran esfuerzo institucional, el cual se pone de manifiesto en las subvenciones económicas y en cierto tipo de medidas proteccionistas como, por ejemplo, la obligación de programar en determinados ciclos de conciertos obras musicales contemporáneas u ofrecer conciertos gratuitos. Aunque este apoyo resulte impotente para conseguir una plena normalización del panorama de la música "contemporánea", como lo demuestra el hecho de que el principal problema de los compositores españoles no estriba en el estreno de las nuevas obras, sino en las dificultades para su programación posterior²¹, su mera existencia demuestra un interés de nuestra sociedad a través de las instituciones que la representan por este tipo de música, por lo que parece lógico pensar, pues, que el fenómeno habrá de desempeñar ciertas funciones que justifiquen su mantenimiento.

A la música "contemporánea", constituida todavía en baluarte elitista dentro del mundo de la creación, se le reconocen socialmente sus méritos en su calidad de avanzada artística y crisol del pensamiento, algo que sirve también para justificar su existencia, a pesar de la incomprensión generalizada hacia sus producciones. Éstas adquieren por ello una función representativa de aquel ámbito del quehacer humano que implica "progreso", en este caso, por lo que concierne al arte musical. No olvidemos que

en nuestra cultura, a diferencia de otras, la noción de "progreso" constituye un ámbito ideacional realmente importante dentro de sus representaciones colectivas.

El hecho mismo de que cuando se hable de "música contemporánea" no se entienda habitualmente el jazz o el rock bajo este concepto, nos señala otra clara función que desempeña la "música contemporánea": la reproducción académica. Con estas creaciones se justifica la validez de los conservatorios como centros privilegiados de creación musical y, por tal, como proyección en el presente de la tradición creadora que han tenido estas instituciones desde su instauración. No en vano, una gran parte del público asiduo a los conciertos -altamente endogámico por cierto- se halla directamente implicado con las instituciones académicas musicales (estudiantes de conservatorio, profesores, profesionales de la música, etc).

Estas funciones de la música "contemporánea" se corresponden en el mundo de las significaciones al elevado grado de consciencia histórica que poseen sus cultivadores. Por una parte, se la entiende como la continuación en el transcurso del tiempo de la gran tradición musical occidental: "La música de hoy es la continuidad lógica del pasado", decía Carmelo Bernaola ^[22]. La historia es su más fuerte punto de referencia, de manera que incluso su fracaso social actual es endulzado recurriendo a la historia con argumentos como:

"Beethoven fue censurado de extravagante" ^[23] "Siempre hubo una música nueva, resistida y combatida, porque todo hecho nuevo es en principio resistido. Recordemos -para tomar un ejemplo al azar- que Vincenzo Galilei, miembro de la Camerata Fiorentina, en su platónico «Diálogo sobre la música antigua y la música moderna», execraba la polifonía, acusándola de haber hecho indescifrable el texto en medio del intrincado tejido contrapuntístico, y apelaba a la sencillez del viejo arte helénico para proclamar las excelencias de la monodía." ^[24]

Y, al mismo tiempo, se espera que sea la misma historia, la historia futura en este caso, la que termine por justificar estas creaciones musicales de la actualidad con la creencia de que el valor de la obra solamente podrá decidirlo el tiempo: "Sólo el tiempo puede permitir un justo balance de conquistas y fracasos" ^[25].

Si tomamos como ámbito de pertinencia el mundo académico-musical resulta claro que la relevancia social de la música contemporánea es elevada. Si tomamos, en cambio, como punto de referencia la sociedad española en general, esta música "contemporánea" posee una relevancia social reducida. Pero ello -debido a la orientación cognitiva de nuestra sociedad que le asigna funciones de progreso- no es obstáculo para que mantenga un cierto prestigio social.

Nada más lejos de mi intención que se entendiese la idea de "relevancia social" -tal como ha sido presentada en este artículo- como un argumento de índole populista. El concepto de relevancia social aplicado al ámbito de estudio de la musicología alude al grado de imbricación de una música en el contexto social; en sí, pues, no encierra ningún juicio de valor. Aunque en el lenguaje coloquial a menudo usemos los términos "relevante" e "importante" como sinónimos, en el contexto que ahora nos ocupa, será preciso diferenciarlos. Cuando hablamos de la "relevancia social" de un fenómeno musical estamos pensando en los efectos contextuales que puede producir. Cuando hablamos de la "importancia" de un fenómeno musical nos referimos al grado de cumplimiento de un valor determinado que posee este fenómeno. La idea de importancia será pues siempre relativa en cuanto a un criterio de valor concreto. Si para el observador representa un valor positivo el hecho de que una música produzca efectos contextuales, evidentemente, en este caso, "relevancia social" e "importancia" estarán en correspondencia directa. Pero este será tan sólo uno de los muchos posibles criterios de valor propios de la orientación cognitiva de la sociedad en un momento dado. Nada impide que se encuentren también en relación inversa. Tomando como punto de referencia la sociedad española en general, resulta claro que mientras el rock posee una relevancia social amplia y generalizada, la "música contemporánea" tiene una relevancia reducida. Nada impide, no obstante, que el sector de notables de nuestra sociedad otorgue a la segunda una mayor "importancia social", valoración que descansará evidentemente en la base ideacional que determina los criterios de estética del momento.

Creo que la idea de relevancia social puede poseer una cierta utilidad para la práctica científica de la musicología. Por una parte, nos ayuda a liberarnos del criterio de adscripción étnica basado en paternidades genéticas que tanto ha limitado los objetivos etnomusicológicos. Ya he mencionado en páginas anteriores el engaño que representa querer entender la cultura popular musical de un pueblo mediante lo que habitualmente se entiende por "tradición". Por otra parte, el hecho de que a través de la aplicación de la idea de relevancia social tengamos que tener en cuenta aspectos como significación, uso o función, hace que podamos entender con una mayor sutileza las vivencias musicales que se han ido articulando a lo largo de la historia. La historiografía musical se articula a menudo en base a criterios realmente débiles (formales, o de cronología superficial) que no dejan entrever el riquísimo mundo de matizaciones que se podrían efectuar teniendo en cuenta la idea de relevancia social. Así, por ejemplo, cuando se habla del recorrido histórico realizado por la sardana desde las famosas reformas de Pep Ventura de mediados del siglo pasado hasta la actualidad, se acostumbra a presentar este fenómeno coreográfico-musical de manera muy uniforme, dado que el discurso es básicamente articulado a través de criterios formales. Pero si centramos nuestro análisis en el concepto de relevancia social, vemos que el fenómeno sardanístico de mitad del siglo XIX bien poco tiene que ver con el actual, a pesar de la escasa evolución formal que ha experimentado en este tiempo. Comparando ambas épocas, es fácil observar una percepción social hacia la sardana fuertemente diferenciada, hecho que se refleja en los importantes cambios acontecidos en el ámbito de pertinencia, del significado, de los usos y de las funciones de la práctica sardanística ^[26].

La etnomusicología española ha estado generalmente de espaldas a la idea de relevancia social, lo que no significa que no haya visto el problema. Pero ensimismada en los ideales estrechos de la disciplina no ha sido capaz de deducir las conclusiones pertinentes:

"Moltes persones -a cada pas ens hi em trobat- no arriben a capir com hi ha qui es capfiqui i es prengui el treball d'anar a un poble a recollir les cançons de la vellúria. Alguna volta hem trobat persones que ens han dit: I aquestes poca-soltes recullen vostès?. Fins a aquest extrem arriba el menyspreu envers la cançó ancestral i augusta, esdevinguda secular pel sentir musical del propi poble que ara no sap estimar-la i se'n desentén apàticament."^[27].

Según este párrafo, perteneciente a los diarios de los trabajos de campo realizados por la "Obra del Cançoner Popular de Catalunya" durante los años veinte, los mismos informantes aludían al hecho de que lo que buscaban los investigadores poco tenía que ver con la música que en aquella época era socialmente relevante para la comarca. Pero estas constataciones, lejos de despertar el interés por aquello que realmente interesaba a la población estudiada, sólo servían a lo máximo para condenar una producción musical que, denominada por los mismos investigadores "canción de moda" o "populachera" y privada de "valor folklórico", no cumplía los criterios axiológicos que motivaba la investigación del momento.

La idea de relevancia social nos ofrece una mayor fidelidad en la tarea de conocer la vida musical de una colectividad. No es la antigüedad, por ejemplo, aquello que dictamina la pertenencia o no de una música determinada para un ámbito sociocultural, sino el hecho de que sea vivida socialmente. Este enfoque, pues, se sumaría a los esfuerzos que hace ya algún tiempo realizan muchos musicólogos para superar la tradicional restricción que durante mucho tiempo ha hecho la musicología limitando su objeto de estudio, por lo que respecta a la cultura occidental, a aquellas músicas con relevancia social para grupos de élite o a la producción musical adscrita a un mitificado mundo rural. La aplicación del concepto de relevancia social en la investigación musicológica ayuda a dejar de considerar el estudio de la música popular moderna como un proyecto marginal, y a entenderlo, por tanto, como un ámbito de investigación que merece la plena atención de la disciplina. ^[27]

BIBLIOGRAFIA CITADA:

- "Avui", 1 de diciembre de 1991, p. 42.
- Antolín, Enriqueta: La escucha perezosa, El país (Babelia), 24.4.93, pp.6-7
- Arnaudas Larrodé, Miguel: Colección de cantos populares de la provincia de Teruel, Zaragoza 1927
- Barberà, Josep y Pere Bohigas: Memòria de la Missió de recerca de cançons i música popular a les comarques de l'alta Segarra, el Cardener i Ribera del Segre, en: Obra del Cançoner Popular de Catalunya, "Materials", vol. II, Barcelona 1928, pp. 61- 168.
 - id.: Memòria de la missió de recerca a Cervera i pobles de la rodalia, en: Obra del Cançoner Popular de Catalunya, "Materials", vol. III, Barcelona 1929, pp. 89-144
- Dahlhaus, Carl: Soziale Gehalte und Funktionen von Musik, en Carl Dahlhaus (ed.) "Funk-Kolleg Musik", Frankfurt 1981, vol. 2. pp. 193-222
- Guerrero Martín, José: Entrevista a Tomás Marco, "La Vanguardia", 4. de octubre de 1992, p. 70
- Kornblit, Analía: Semiótica de las relaciones familiares, Buenos Aires 1984
- "La Vanguardia", 2 de junio de 1992, p. 53
- Larrea Palacín, Arcadio: Aspectos de la música popular española, en J.M. Gómez Tabanera, "El folklore español", Madrid 1968, pp. 297-318
- Lévi-Strauss, Claude: Mito y significado, Madrid 1987
- Lipovetsky, Gilles: El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas, Barcelona 1990
- Marco, Tomás: Historia de la música española. vol. 6, Siglo XX, Madrid 1983
- id.: La difícil difusió de la música d'avui, "Catalunya Música. Revista Musical Catalana", 78, 1991, p. 27
- Martí i Pérez, Josep: Hacia una Antropología de la Música, "Anuario Musical", 47, 1992, pp. 195-225
 - id.: Folk Art, Tradition and Ideology. En: The Centre of Folk Art Production and Handicrafts (ed.), "Models of Protection of Folk Art and Handicrafts", Bratislava 1994, pp. 39-44
 - id.: The Sardana as a Socio-cultural Phenomenon in Contemporary Catalonia, "Yearbook for Traditional Music", 26, 1994, en prensa
 - id.: El patró de refús com a exponent de la validesa, percepció i transgressió de les fronteres interiors del nostre univers musical. Comunicació presentada en el "IX European Seminar in Ethnomusicology", Calella, 10-15. de sept. de 1993, en prensa
- Mead, Margaret: Cultura y compromiso, Barcelona 1977
- Mercadal Bagur, Deseado: El folklore musical de Menorca Palma de Mallorca 1979
- Pons, Pere: Entrevista a Doctor John, músico,
- Sperber, Dan y Deirdre Wilson: Relevance. Communication and Cognition, Oxford 1986
- Valenti Ferro, E.: Coloquio sobre la música contemporánea, en: Ministerio de educación y ciencia (ed.), "I Conversaciones de Música de América y España", Madrid 1970, pp. 233-300.

NOTAS

1. Cfr. Josep Martí i Pérez, Hacia una Antropología de la Música, "Anuario Musical", 47, 1992, pp. 196-204.
2. Claude Lévi-Strauss, Mito y significado, Madrid 1987 p. 65.
3. Deseado Mercadal Bagur, El folklore musical de Menorca Palma de Mallorca 1979, p. 12.
4. "[En la localidad leridana de Ollana] La canción parece vivir libre de influencias aragonesas y castellanas.[...] Se daba, pues, el caso interesante de que la canción catalana había sobrevivido a las influencias adventicias de

- Aragón" Josep Barberà i Pere Bohigas, *Memòria de la Missió de recerca de cançons i música popular a les comarques de l'alta Segarra, el Cardener i Ribera del Segre, Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, "Materials", vol. II, Barcelona 1928, p. 95.
5. Miguel Arnaudas Larrodé, *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*, Zaragoza 1927, p. 8.
 6. Larrea Palacín, Arcadio, Aspectos de la música popular española, en J.M. Gómez Tabanera, "El folklore español", Madrid 1968, p. 316.
 7. "el rock és la música hecha en tu casa, con los instrumentos que tienes en casa" "Avui", 1.12.91, p. 42.
 8. Cfr. Josep Martí i Pérez, Folk Art, Tradition and Ideology. En: The Centre of Folk Art Production and Handicrafts (ed.), "Models of Protection of Folk Art and Handicrafts", Bratislava 1994, p. 42-43.
 9. Cfr. Dan Sperber y Deirdre Wilson, *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford 1986, p. 122.
 10. "La semántica de un texto musical -el sentido expresado- depende de la pragmática, de las situaciones en las que se insiere". Carl Dahlhaus, *Soziale Gehalte und Funktionen von Musik*, en Carl Dahlhaus (ed.) *Funk-Kolleg Musik*, Frankfurt 1981, vol. 2. p. 201.
 11. Cfr. Ibid.
 12. La identificación del rock con renovación social es una idea que aún encuentra una cierta vigencia social, tal como se puede deducir de las críticas que se le hacen considerándolo como algo propio del "establishment", al mismo tiempo que se otorgan a otros estilos como, por ejemplo, al rap la función de ser el nuevo revulsivo social. Véase Pere Pons, «Entrevista a Doctor John, músico,» *La Vanguardia*, 10.5.1994, p. 47.
 13. En las sociedades de tipo prefigurativo el mundo joven constituye un importante punto de referencia social Cfr. Margaret Mead, *Cultura y compromiso*, Barcelona 1977, p. 35 y ss.
 14. Cfr. Josep Martí i Pérez «The Sardana as a Socio-cultural Phenomenon in Contemporary Catalonia, « *Yearbook for Traditional Music*, 26, 1994, en prensa.
 15. Cfr. Analía Kornblit, *Semiótica de las relaciones familiares*, Buenos Aires 1984, p. 46.
 16. Una actitud, por cierto, que ha generado patrones de rechazo por parte de un sector muy concreto del ámbito operístico por lo que implica de transgresión de las fronteras interiores de nuestro universo musical. Cfr. Josep Martí i Pérez, «El patró de refús com a exponent de la validesa, percepció i transgressió de les fronteres interiors del nostre univers musical.» Comunicación presentada en el "IX European Seminar in Ethnomusicology", Calella, 10-15. de sept. de 1993, en prensa.
 17. *La Vanguardia*, 2.6.1992, p. 53.
 18. Tomás Marco, *Historia de la música española*. vol. 6, Siglo XX, Madrid 1983, p. 302. Véanse parecidos argumentos en Tomas Marco, «La difícil difusión de la música d'avui,» *Catalunya Música. Revista Musical Catalana*, 78, 1991, p. 27.
 19. Cfr. José Guerrero Martín, «Entrevista a Tomás Marco,» *La Vanguardia*, 4.10.1992, p. 70.
 20. Cfr. Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona 1990, p. 127.
 21. T. Marco, op. cit. (1991), p. 27.
 22. Enriqueta Antolín, *La escucha perezosa*, El país (Babelia), 24.4.93, p. 6.
 23. E. Valenti Ferro, «Coloquio sobre la música contemporánea», en Ministerio de educación y ciencia (ed.), *Conversaciones de Música de América y España*, Madrid 1970, p. 239.
 24. E. Valenti, op., cit. pp. 237-238.
 25. E. Valenti, op. cit., p. 239.
 26. Cfr. Martí, op. cit. (1994).
 27. "Muchas personas -nos hemos tropezado con ello a cada paso- no llegan a entender cómo hay quien que se preocupe y se tome el trabajo de ir a un pueblo para recoger las canciones de los tiempos antiguos. Alguna vez hemos encontrado personas que nos han dicho: «¿Y estas tonterías recogen ustedes?»»Hasta este extremo llega el menosprecio hacia la canción ancestral y augusta, devenida secular por el sentir musical del propio pueblo que ahora no sabe quererla y se desentiende de ella apáticamente." Josep Barberà y Pere Bohigas, «Memòria de la missió de recerca a Cervera i pobles de la rodalia», en: *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, vol. III, Barcelona 1929, p. 139.

subir >



CC TRANS - REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA - 2011

Los artículos publicados en TRANS-Revista Transcultural de Música están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in TRANS-Transcultural Music Review are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>